IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 3 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Marzo 1927

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Letteratura mondiale

Il Merian-Genast (1) distingue con molta opportunità tre diversi significati del motto: « Letteratura mondiale » o « Letteratura universale » (*Weltliteratur*). Il primo, che chiama cosmopolitico (analogo ai concetti di « lingua universale » o d'« impero universale »), è quello di una letteratura che, superando i limiti nazionali, prenda carattere unitario, a un dipresso quale si ebbe ai tempi dell'Impero romano e del medioevo cristiano. Il secondo, che chiama canonico, innalza di sopra ai luoghi e ai tempi una serie di opere, che assumono carattere di validità universale, di bellezza assoluta, come la Bibbia e i poemi di Omero, i drammi shakespeariani e il *Don Chisciotte* e il *Faust*, o altre che piaccia così esaltare affermandole oggetto di *consentiment universel*, e perciò tali che entrano a comporre la *bibliothèque du genre humain*. Questo secondo senso si converte talvolta in ultranazionalistico o imperialistico, quando, com'è accaduto, le opere, alle quali si assegna quel valore canonico, sono rappresentate da una particolare letteratura, per esempio la francese. Il terzo, che il M.-G. chiama organico, designa come letteratura universale o mondiale la totalità delle creazioni poetiche del genere umano, costituita non dalla eliminazione delle differenze nazionali e individuali, ma anzi attraverso di esse e per mezzo di esse giungenti alla concreta universalità; allo stesso modo della « storia universale », che non è già l'utopica storia di una umanità sopranazionale e soprindividuale, nè la storia di un popolo o di alcuni popoli eletti, ma la storia dell'universale.

E' chiaro che, di questi tre sensi, il secondo, letteralmente interpretato, si dimostra arbitrario, non essendovi opere che abbiano il carattere, che viene asserito, di bellezza soprastorica e che s'impongano perciò a tutti i popoli alla pari, come creature affatto celesti: arbitrarietà, che, del resto, è comprovata dalla capricciosa scelta, ora più lunga ora più corta, delle serie di opere canoniche così stabilite. Ma si deve poi prenderlo in quel modo? In fondo, con quella pretesa non si voleva dire altro se non che vi sono opere di tale eccellenza o classicità, che entrano in prima linea tra i prodotti della fantasia del genere umano, e superano i limiti nazionali o individuali; senza badare che li superano sempre tutte le opere veramente belle, « cancellando con la loro forma la materia », chè altrimenti non sarebbero opere di poesia. La letteratura mondiale, di cui si parla nel terzo senso, anch'essa non può essere composta se non di opere così fatte, cioè di opere di poesia. L'arbitrio era soltanto nei criteri estetici, varianti bensì ma sempre angusti, e spesso alterati non solo da pregiudizi, ma dagli affetti nazionalistici coi quali la scelta era eseguita.

Anche il primo senso, scrutato a fondo, si svelerebbe, a me pare, nient'altro che un'oscura tendenza verso il terzo ossia verso quello « organico »: il quale anch'esso richiede un comune sentire e una comunanza di cultura, che, da una parte, renda possibile comprendere e gustare le opere dei più vari popoli e individui, e, dall'altra, dia le condizioni per nuove opere, che, sorte su quella comunanza, non possono non avere, pur nella loro individuale diversità, un qualcosa di comune o qualcosa di più in comune che non abbiano le opere di civiltà separate o lontane. Si pensi alla letteratura europea del secolo decimonono, fortemente unitaria non solo nella critica e nel gusto, ma anche negli stati d'animo e nei modi di espressione, siano scrittori francesi, o tedeschi, o inglesi, o italiani. Il M. G. attribuisce il primo senso, quello cosmopolitico, alla pagina famosa del Goethe che diè corso al motto di *Weltliteratur*, cioè all'articolo del 1827 a proposito del suo *Tasso* e del *Tasso* del Duval; ma in quella pagina del Goethe, per l'appunto, il senso cosmopolitico e quello organico passano l'uno nell'altro; e, d'altronde, allo stesso Goethe appartiene la strofa che il M.-G. cita a p. 211, intitolata *Weltliteratur*, e in cui ritrova l'espressione del concetto organico: « Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun, Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel, Lasst alle Völker unter gleichem Himmel Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun! » Paragonare il senso cosmopolitico all'utopia di una « lingua universale » è lecito come critica del logico errore che in esso si annida; ma non è lecito, riferito che sia all'effettiva tendenza storica di quel concetto; tanto vero che tentativi di lingue universali o artificiali sono stati fatti, ma tentativi di letteratura di tal sorta non sono stati neppure vagheggiati. Il *volapük* o l'*esperanto* non hanno poesia.

Voglio dire che il M.-G. ha perfettamente ragione nel distinguere quei tre diversi significati; ma insieme voglio mettere in chiaro che, come risulta dai suoi stessi svolgimenti, di quei tre sensi solo il terzo ha verità, e gli altri due sono contradditorii od oscuri, e ritrovano la loro soluzione e chiarezza nel terzo, del quale debbono considerarsi a volta a volta deviazioni, contro cui esso ha dovuto resistere per mettersi sulla buona via, o approssimazioni, delle quali si è giovato per trovare quella buona via.

E del concetto di « letteratura mondiale » nel terzo senso il M.-G. fa la storia; al qual proposito giova rendersi conto che tale storia confluisce nell'altra più generale, che è quella del trapasso dal giudizio accademico o dommatico della poesia al giudizio storico: il che il M.-G. esprime col parlare di trapasso dal concetto di assolutezza al concetto di relatività, o, più esattamente, dall'assolutezza astratta all'assolutezza concreta, che è insieme relatività. Il merito del suo lavoro, altrettanto bene ordinato e lucido quanto dotto, è l'aver messo in chiaro il precorrimento e la lenta preparazione di quel concetto attraverso la contesa degli antichi e dei moderni, attraverso l'opposizione al razionalismo-nazionalismo del Boileau, attraverso le idee del Dubos e del Saint-Evremond, finchè esso trova larga affermazione nell'*Essay upon the Epick Poetry of the European nations* (1727) del Voltaire. Con ciò si prosegue il riconoscimento, che ora si viene facendo, dell'importanza del Voltaire nella formazione dei concetti della storiografia moderna, così della storia politica e morale, con l'avervi introdotto le civiltà dell'estremo Oriente e con l'averla ampliata a storia delle civiltà, come della storia della poesia, con l'aver rotto gli schemi neoclassicisti e fatto valere la conformità dei poeti ai varii tempi e luoghi, ammettendoli tutti nelle loro varietà e accettandoli nel loro particolare carattere, secondo « *leurs différents génies* ».

Come mai accadde che proprio il Voltaire fosse, anche in questa parte, trattato quasi pensatore nemico e da abbattere dai romantici in genere, da coloro che poi imposero la considerazione storica delle opere poetiche, e fecero gustare le varietà nazionali e individuali, e crearono il concetto organico di « letteratura universale »? Il M.-G. è tratto a riporre la cagione di ciò nel fatto che il Voltaire, in quelle sue dottrine e in quei suoi giudizi, era mosso da motivi personali, dal bisogno di far largo alla propria arte (e, in primo luogo, alla sua *Henriade*), e si valeva di quei nuovi concetti come di armi polemiche: tanto che, quando gli stessi poeti stranieri da lui lodati e fatti conoscere alla Francia e, si può dire, a tutta l'Europa colta, come lo Shakespeare e il Milton, furono amati e ammirati a tal segno da dargli ombra e da porglisi di fronte come rivali e da soverchiarlo, egli mutò stile, e censurò o accentuò le censure contro le creature della sua prima propaganda, e ridivenne dommatico e francese e razionalista. Il che è vero, ma sta a mostrare che quelle idee e quei giudizii del Voltaire della prima epoca erano piuttosto lumi di buon senso e intravedimenti occasionali della verità che non dottrine profondamente pensate; e, infatti, come il M.-G. avverte, mancava ad esse il fondamento nella filosofia che il Voltaire professava, e in quella generale del tempo suo. Erano verità storiche, affioranti in un'età antistorica. Donde la conclusione che l'idea della letteratura mondiale, e cioè della interpretazione storica della poesia, si compiè, e anzi si conseguì veramente, non col Voltaire ma con lo Herder, con una nuova filosofia, un nuovo concetto della storia umana, un nuovo concepimento del rapporto di individuo e universale, che erano premesse necessarie per dare a quel concetto saldezza e determinatezza. Con lo Herder il M.-G. pone termine al suo lavoro, non senza notare che dal concetto della letteratura mondiale prende origine anche l'altro di letteratura nazionale, non contrastante a quello, ma componente di quello, perchè le letterature nazionali, le letterature particolari, sono nient'altro che gli organi del tutto, i varii toni dell'unica sinfonia. Vero è che, nell'ultimo trentennio o quarantennio, e specialmente in Germania (e ora nel tardo nazionalismo francese e italiano), il concetto di letteratura nazionale fu staccato dalla sua fonte vitale, dalla vita dell'umanità: a ciò aiutando l'equivoco concetto di nazione, che, in poesia, non può aver altro valore che di un nome collettivo, la cui realtà sono le personalità dei poeti riuniti con quel nome in una classificazione meramente empirica ed estrinseca; ma che, in politica, vale stati e interessi e fini politici: donde il pervertimento delle storie nazionalistiche, delle quali altra volta ho discorso (1), e sulla cui odiosa stoltezza non è il caso di tornare.

BENEDETTO CROCE.

(1) ERNST MERIAN-GENAST. — *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur* (estr. dalla *Romanische Forschungen*, XL, p. 226).

(1) V. ora nei *Nuovi saggi di estetica*, pp. 181-91.

La filosofia e la scienza

La reazione idealistica contro la scienza ha interrotto, in Italia, una tradizione di studi che anche da noi aveva assunto una fisonomia «europea», come prodotto di un movimento di idee che si iniziò, al principio del secolo scorso, colla filosofia degli idealisti tedeschi, si propagò in Europa come cultura romantica, culminò, infine, nel positivismo che solo in apparenza fu negazione di quel movimento, che in realtà fu ardito tentativo di integrare la filosofia idealistica, penetrando entro il magico circolo delle scienze empiriche.

L'idealismo tedesco, infatti, non era riuscito a costruire i fatti della natura sopra la logica del concetto: e se la dialettica di Hegel sembrava grande scoperta per la intelligenza del mondo umano, essa si rivelava del tutto insufficiente per la costruzione del mondo della natura. Allora si rese necessario, al fine di penetrare nel mistero del mondo fenomenico, di mettersi al riparo di ogni processo filosofico che volesse costruire la realtà naturale *a priori*, affidandosi — per contro — all'osservazione analitica e sistematica dei fatti naturali. Il positivismo sorse quindi come tentativo di incorporare nel pensiero anche l'esperienza, per giungere a cogliere, insieme, il battito della realtà umana e della realtà naturale, come il ritmo di un'unica Vita universale. Nè in questo tentativo si smarrì l'intuizione più feconda del secolo, della storicità e organicità del reale, perchè pur attraverso il nuovo metodo di osservazione descrittivo e analitico, il mondo fenomenico fu inteso in termini di «*evoluzione*» e di «*progresso*», come si disse traducendo in formule empiriche la esigenza di vedere nei fatti del mondo naturale uno svolgimento e un'unità. E però solo apparentemente si ritornò *sic et simpliciter* al metodo galileiano e alla concezione naturalistica propria del secolo XVII, orientata alla determinazione di leggi eterne della realtà fenomenica: in fatto la natura non fu più assorbita nel meccanismo e nella legge, ma venne intesa come perpetuo cangiamento o divenire eterno, in armonia colla filosofia storica e col congiunto interesse storico proprio di tutta la cultura romantica.

Sotto questo aspetto, e cioè come osservazione e analisi della realtà empirica, sottratta ai capricci metafisici, non si può negare che il positivismo non abbia dato dei frutti vitali, e prima di tutto un abito di serietà nell'enunciazione delle ipotesi e delle teorie sulla natura del mondo fenomenico, che fu bene grande nella cultura italiana, e con esso un amore del reale e del concreto congiunto alla ripugnanza per ogni maniera poetica e fantastica di considerare la natura delle cose, e alla diffidenza per l'entusiasmo vanitoso non sorretto dalla luce di una modesta, continua, proba fatica quotidiana; infine la valutazione sopra ogni altra considerazione, del lavoro effettivo e paziente in tutti i campi della scienza, di contro alla genialità improvvisatrice di brillanti e fragili costruzioni.

Ma il positivismo, specialmente italiano, degenerò ben presto in una specie di nuova metafisica del fatto, diventato statico ed immobile; dalla negazione di ogni inconoscibile trascendente pretese anche di derivare la necessità della risoluzione nelle scienze particolari di tutta la filosofia, trasformando quello che era semplice metodo integrativo di una infeconda metafisica, in soluzione meccanica e semplicistica di tutti i problemi dello spirito.

E però il rinato idealismo ebbe buon gioco di abbattere quella pseudo filosofia, fatta ormai sorda alle esigenze della vita spirituale, incasellata in formule scientifico-filosofiche, vuote di ogni reale contenuto e interesse umano. Ma attraverso la rapida e violenta reazione, che colpì mortalmente tutta l'impalcatura filosofica, culturale e politica del positivismo, insieme colla degenerazione antistorica furono negate anche le esigenze più vitali di quel movimento: e prima di tutto il contributo di un mezzo secolo di indagini alla soluzione del problema della realtà empirica e tutta una mentalità scientifica e analiticamente precisa, che fu ricacciata violentemente dal campo della filosofia e confinata interamente in quello della scienza.

* * *

D'altra parte, l'esigenza di intendere la natura della realtà empirica non pare del tutto appagata dall'idealismo contemporaneo, che ha una mentalità ascientifica, cioè completamente indifferente ai procedimenti delle costruzioni scientifiche, rispetto alle quali ragiona così: la filosofia è consapevolezza della realtà *concreta* e vivente per mezzo della logica del reale, cioè della dialettica hegeliana purificata —; la scienza è soltanto intelligenza *astratta* della realtà come momento dialettico isolato e per se stesso contraddittorio, che ritrova soltanto nella sintesi (cioè nel concetto filosofico) la concretezza e la verità.

E perciò: chi ragiona con la logica della scienza, o dell'astratto, potrà fare bensì, in certo senso, opera utilissima; non mai però costruzioni *reali*, filosoficamente valide.

Questa posizione nega, in sostanza, ogni valore conoscitivo, concreto e universale, alle costruzioni scientifiche. Il mondo empirico, escluso in tal modo dalla considerazione filosofica, rimane unica preda degli scienziati, che se lo sistemano secondo le esigenze proprie di ogni scienza particolare e in vista di particolari scopi pratici, o seguendo, come nelle matematiche pure, tutti gli sviluppi possibili della logica astratta.

Ma quel mondo empirico, abbandonato dai filosofi alle pazienti investigazioni della scienza, non ha anch'esso certe *norme universali* (in senso astratto) cui necessariamente deve ubbidire, cioè, in altri termini, una sua certa logica (astratta), la cui determinazione potrebbe interessare direttamente il filosofo? Che cosa si fa quando si fa della scienza? E, per scendere a particolari più precisi, che cosa lo scienziato chiama reale e che cosa illusorio? A quali leggi logiche ubbidiscono le sue costruzioni di realtà? E, insomma, qual'è la logica dello scienziato di fronte alla realtà naturale? A queste domande, precisamente, si propone di rispondere

Cesare L. Musatti nella sua «*Analisi del concetto di realtà empirica*» (Città di Castello, 1926) e vi risponde in effetto con una trattazione assai complessa, che si potrebbe sinteticamente definire la *logica dell'astratto*.

* * *

Quale può essere l'importanza di una logica siffatta, rispetto agli orientamenti del pensiero contemporaneo, e particolarmente rispetto ai cozzanti indirizzi del positivismo e dell'idealismo?

Ecco; il Musatti non è nè positivista nè idealista: e tantomeno eclettico, perchè la sua mentalità rigidamente logica rifugge da ogni concezione ibrida e imprecisa. Il suo pensiero è, in certo modo, interamente nuovo, e interamente *ex novo* è intrapresa la sua analisi della realtà empirica. Ciò non significa però che anche la sua concezione non si inserisca nella storia attuale del pensiero, e non risponda anzi a una esigenza viva dell'ultima filosofia. Dal positivismo, infatti, egli ha indubbiamente tratta quella che ci è sembrata l'esigenza più vitale, e cioè lo studio del mondo naturale, con metodo rigorosamente analitico e descrittivo, al riparo di ogni inframettenza metafisica. E del migliore positivismo italiano egli possiede la scrupolosa onestà intellettuale, la laboriosità coscienziosa che giudica e manda solo dopo un preciso, lento, minuto lavoro, («*i risultati della mia analisi*» — egli dice — «*non possono consistere, nè in determinazioni e scoperte di cose nuove, nè in indicazioni di soluzioni definitive, ma vogliono piuttosto essere, almeno prevalentemente, determinazioni per quanto è possibile rigorose di termini...*» dove è da notare, nell'apparente impaccio dello stile, una *modestia* profondamente e quasi ingenuamente sentita, che stupisce, a questi tempi).

Il Musatti non si ferma però a questa posizione, che sarebbe sempre uno sterile ritorno, ma tien conto anche della soluzione idealistica del problema della scienza; e ne accetta, *implicitamente*, l'insegnamento, per ciò che riguarda la netta distinzione fra scienza e filosofia, fra realtà empirica e realtà oggetto del pensiero speculativo. E però egli non ricade più nel pasticcio dell'ultimo positivismo, di una scienza che pretendeva di risolvere in sè stessa tutti i problemi filosofici, come *scienza filosofica* o *filosofia scientifica;* perchè la realtà empirica che egli imprende a studiare, è soltanto il mondo della scienza, e tutti i risultati ai quali egli potrà pervenire, avranno valore soltanto per quel mondo.

Mondo astratto? Senza dubbio; e quindi anche *logica strettamente aderente a quello stesso mondo*: logica astratta essa pure. Non c'è da **inorridire: la considerazione scientifica del reale**, per essere aspetto o momento astratto della attività spirituale, non è però da trascurare dal pensiero come cosa inferiore o spregevole, «volgare empiria», come si dice,

* * *

Però, a nostro modesto avviso, il Musatti dovrebbe decidersi a chiarire quei presupposti *storici* sui quali si fonda implicitamente il suo pensiero, e ricollegare la sua opera a quella dei filosofi contemporanei, che più gli sono vicini per mentalità e per interessi speculativi. Tale, per esempio, il Bergson, che pur reagendo alle costruzioni scientifiche fondate sull'*analisi* in nome della *intuizione* che sola coglie la realtà, ha fatta propria la mentalità e la cultura sientifica del secolo: e l'ha fatta propria per integrarla nel suo vasto disegno della «*Evoluzione Creatrice*» in cui la storicità del reale, inteso come svolgimento e vita, (*élan vital*) non esclude la comprensione dei motivi fondamentali del positivismo, e prima di tutto dell'importanza del problema della realtà empirica.

Nel Musatti c'è pure questo interesse per il problema della scienza e c'è insieme la consapevolezza degli sviluppi del pensiero idealistico contemporaneo, del quale accetta la fondamentale distinzione fra concreto e astratto, fra vita e schema; ma non c'è ancora la giustificazione filosofica dell'uno o dell'altro punto di vista, giustificazione che invece costituisce il nodo della filosofia bergsoniana. Il Musatti dice chi i risultati dell'analisi da lui intrapresa, sono indipendenti assolutamente da qualunque risoluzione filosofica del problema della realtà. Ma la distinzione non può significare divisione in due parti della realtà, quella empirica e quella filosofica, poste l'una di fronte all'altra, perfettamente indifferenti l'una all'altra, senza unità e organicità.

Che cosa pensa il Musatti di questo problema? Egli distingue soltanto, e non si pronuncia sul rapporto fra i due distinti, limitandosi alla «pura analisi della realtà empirica» indipendentemente «da presupposti filosofici». La sua posizione è legittima, sì, entro gli stretti limiti fissati: ma noi pensiamo che a questo coscienzioso pensatore gioverebbe approfondire l'*impostazione* fondamentale della sua analisi, ricollegando la «*realtà empirica*» alla «*realtà non empirica*» (o filosofica), e stabilendo, per questa via, la relazione fra i due concetti, e fra la *logica della scienza* (o astratta) e la *logica della filosofia* (quale, precisamente, per il Musatti).

Al modo egli uscirebbe dalla roccaforte del suo isolamento — signorile, ma non scevro di pericoli, per un temperamento come il suo, appassionato di logica matematica e meccanica — raffrenando continuamente il suo logico «furore» (direbbe Bruno) nella consapevolezza della storia.

N. V.

Interpretazioni di classici:

L' "Orlando Innamorato,,

«La meraviglia della favola, la viva passione dei personaggi e sopratutto la vena non mai interrotta della narrazione che scorre con un vigore che non ha pari» sono le qualità maggiori che il Foscolo ritrova nell'*Orlando innamorato*. «I mostri, i giganti e gl'incantesimi sono rappresentati con tanta mirabile copia e con tale profusione di immagini e di ornamenti che abbagliano e svagano dolcemente la fantasia risvegliando pur sempre la meraviglia».

Questo è forse il più acuto giudizio che sia stato dato sul poema del Boiardo. Si apra il volume: subito alla prima ottava si fa innanzi con viso sorridente il nobile gentiluomo e c'invita. Il suo canto è lieto, le storie variate, dilettose: si è attirati dalla tranquilla voce, da tutta la gioia che spira dalla sua anima. Sono battaglie, duelli, incontri di giganti e di fresche damigelle, incantesimi, scene di caccia, episodi amorosi: si legge, e ci si lascia trasportar dal canto con impetuosità tutta giovanile. Dove sono i difetti, le manchevolezze di cui è stato incolpato per tanto tempo? Piacciono anch'essi così come gli errori di pronuncia dei bambini stanno bene sulle loro tenere bocche; e, quando si è presi dalla gioia della lettura, sparisce ogni diffidenza e si sta solo vogliosi di viaggiare in quei luoghi beati della immaginazione.

Sempre un eguale foga, un'onda continua e unita s'avanza e trascina. Poi non più incanti e amori, ma guerra spietata: l'una e l'altra cosa invitano a vicenda il poeta chè a lui piace solo di seguitare il canto. Il desiderio che ispira il Boiardo è di dir cose dilettose e nove; ed egli aggiunge una volta candidamente:

> E se gran cose ho contate simai
> Seguendo le dirò maggiori assai.

Ai suoi personaggi s'adatta sempre ciò ch'egli dice di loro in un punto:

> E proprio sembra che il porti il vento
> Tanto è la forza dell'incantamento.

L'*Innamorato* appare proprio come una grandiosa schiera di fatti e di episodi, ciascuno ardito ciascuno gioioso secondo l'umore del poeta; e tutti insieme s'inseguono rapidamente come trasportati da quell'unico vento che li spinge, che li affolla l'uno accanto all'altro e ne ingrossa sempre più la serie: ogni episodio è tratteggiato brevemente, colorito, vivace, pieno di spunti felicissimi; passa, è scomparso. Altri ne vengono, sfilano si dileguano, e la nostra fantasia è sempre attenta a quel che sopravviene, e non mai a quello ch'è finito.

Gli occhi rimangono solo appuntati innanzi; si ha l'impressione alla fine del poema, strana ma sincera, che nulla di quello che il poeta intendeva dirci di veramente importante sia ancor stato detto: e dopo i 69 canti si ha desiderio di saperne ancora di questa gente che si è mostrata coraggiosa e fortissima fino alla morte, di questi cavalieri che le varie imprese non compiute circondano di un alone di magnanimità: ci pare di non conoscere di loro le massime prodezze annunciate dalla loro grande fama; e quelle vorremmo perchè le altre compiute s'annebbiano ormai nel ricordo, e ci lasciano attenti e desiderosi soltanto delle future e maggiori.

Quella foga d'avanzar raccontando, quell'avvertir sempre che maggiore si farà il poema, è l'indizio più bello che ci mostra qual'era la sua ispirazione.

> Fin qui nel mio cantare
> Non ho la ripa troppo abbandonata

dice al 17 canto del 2 libro (già molto innanzi dunque); ma segue:

> Or conviene nel gran pelago entrare
> Volendo aprir la guerra sterminata.

Quest'è la guerra d'Agramante: già nei primi sette canti Gradasso Re di Sericana era giunto a conquistar la Francia, a impadronirsi di Carlo Magno e dei paladini e stava per prender Parigi assediata; già nei canti successivi Agricane Re di Tartaria e Sacripante re dei Circassi, e Orlando e Ranaldo e Marfisa, Brandimarte e Astolfo e tanti altri campioni combattono intorno ad Albracca: guerrieri famosi come Agricane muoiono, grandi azioni succedono, per amor d'Angelica: ed ora sopravvengono ancora Rodomonte, Sobrino, Marsilio e tutti gli altri seguaci d'Agramante, e la guerra che si prepara per la prima vera impresa che al fine s'incontri. Ecco Ruggero, ecco s'inizia felicemente col primo incontro con Bradamante l'idillio amoroso tanto dilungato dall'Ariosto.

Il tono è sempre quello, e l'ultimo fatto è sempre il maggiore di ogni altro che sia mai stato. Poi al cominciare, quasi si perde, confessa egli stesso; e quel desiderio di grandezza, di magnifici atti di valore, di morti sublimi, gli svanisce nell'animo quando vuole attuarlo.

Si scusa e rimanda.

* * *

Il Boiardo si getta nella sua immaginazione tutto intero, la segue con tutto l'impegno, perchè in essa trova appagamento e gioia: essa lo consola, lo entusiasma. Pure l'arte non è per lui l'affare più alto della vita. Scrivere, ordire trame nuove è una necessità, un vero bisogno dell'anima; ma egli ama le sue fantasie non come arte, ma come uno svago nobile della sua vita. L'Ariosto era annoiato quando lo distraevano dalla poesia perchè non desiderava la vita agitata, gli onori; nell'arte trovava soddisfazione certo, ma come arte espressione del suo animo; di fronte ad essa sentiva il valore della vita e le sue pratiche esigenze tanto lontane dalla poesia, se ne lamentava. Il Boiardo non fa differenza, egli si compiace nella poesia perchè essa ha per lui lo stesso valore dell'andare a caccia, dell'innamorarsi, dell'amministrare la giustizia. Non che l'ami meno, tutt'altro; ma la considera come un atto bello della vita, una gioia, una festa. La sente perciò con vivezza, sincerissimamente e il suo racconto è tutto fatti, succoso, rapido. Si potrà rimproverar il Boiardo di ogni cosa meno che di retorica. Dove egli non raggiunge l'arte, il fatto rimane rozzo, e pur così non pare inutile, come non pare inutile un ferro ancor non battuto: e il lettore se non può soddisfarsi dell'arte trova sempre lo spunto psicologico nudo e chiaro non falsato da nessun'ombra. Perciò l'*Innamorato* piace tutto sempre. Il Boiardo tratta la poesia come manifestazione gioconda della vita e lo afferma lui stesso diverse volte; un fatto lo può anche testimoniare: durante la guerra dei Veneziani col Duca Ercole egli tralascia di cantare, è turbato, ha perduta ogni tranquillità. L'animo suo sensibile si scuote ai colpi forti: egli ha bisogno della tranquillità, della pace per mantenere la sicurezza interna. Ma

> . . . . . da poi che la infernal tempesta
> de la guerra spietata è dipartita,
> Poi chè tornato il mondo in zoia e in festa

riprende il canto. Allora si trova a suo agio. Il suo carattere nobile e gentile non è urtato da folate improvvise che facendogli sentire un mondo più vasto e ignoto lo lascino sgomento: allora crede alla vita serena e l'immagina tutta come la sente.

Viveva allora pacificamente in corte, o nel castello a Scandiano, o a Reggio o a Modena come governatore: si mostrava umano, cortese, benigno. La suo bontà derivava da una coscienza naturalmente amante del giusto, la sua dolcezza dall'animo lieto e affettuoso. Si dedicava agli studi umanistici, era incline all'amore. Amava e onorava il duca, e ne era ricambiato sinceramente (gran cosa!); trattava liberamente cogli inferiori e ne era riverito non solo cogli atti, ma con l'intimo ossequio del cuore: ed appariva veramente modello di vita retta e posata.

Con questa indole il sentimento che ispira la sua poesia non può essere semplicemente quell'amore dell'energico e del primitivo che trova in lui il Croce. Egli desidera ciò che è nobile e degno; e perciò immagina grandi azioni di guerrieri famosi: e così Gradasso passa in Francia con un esercito di «cento cinquanta millia cavalieri» per conquistare «sol Durindana e 'l bon destrier Baiardo». Non più alcun sentimento cavalleresco o religioso anima la poesia del Boiardo: non v'è alcun senso epico nel suo poema; si perde completamente il sentimento della patria così vivo nella Chanson de Roland; si perde quel senso di grandioso e sublime che è nelle battaglie dell'Iliade. Si rimpicciolisce il punto di vista: la guerra, l'amore, la vita insomma non piace per il senso solenne di realtà vissuta che sboccia con mille risonanze nel canto d'Omero; l'amore per Angelica divien qui il centro dell'azione, ma esso non è, se ben si osserva, che il pretesto o meglio il motivo per condurre i guerrieri innamorati nelle più lontane regioni, la Tartaria, la Media, la Sericana, il Cataio, dove possano svolgersi le più diverse imprese, i fatti più meravigliosi, senza che si sia costretti a pensarli realmente accaduti.

Il sentimento di ciò che è grande e nobile resta un sentimento dell'uomo, non del poeta. Ciò che attrae il Boiardo è la gioia continua dell'immaginare perchè in quelle sue immaginazioni egli pensa si trovino i sentimenti cui aspira. In lui perciò quel piacere continuo di racconti fantastici, di nomi dall'apparenze strane, di grandi fatti che meravigliano per la loro stessa impossibilità. L'*Innamorato* è tutto fatto di avvenimenti impreveduti, e l'incognita stessa diventa un elemento d'arte. Il senso dell'epico si tramuta in lui in gusto dell'immaginare: ciò lo induce ad una continua corsa: in essa non è lo sforzo di chi sa di non aver ottenuto quanto sperava, ma un continuo rinnovato appagamento. Certo se ben si guarda al poema come insieme si può ben dire che l'azione è esuberante, che non appare contenuta nelle forme; vi sono manchevolezze continue, grossolanità, scorie, ma tutti i difetti frequentissimi non impacciano mai in tal modo da offendere. Non v'è nel poema l'affanno di chi sente che la meta gli sfugge. Non c'è disordine o incertezza neppur nel pieno delle battaglie sterminate.

Sempre fantasticando il Boiardo pensa a ciò che è grandioso e magnifico, e immagina i duelli mortali o le guerre immense: ma ben sa che esse non sono imprese gloriose avvenute, ma immaginazioni. Ricorda allora coloro che realmente combatterono:

> . . . . . quei che trionfarno il mondo in gloria
> Come Alessandro e Cesare Romano.

e s'esalta in essi: ma la commozione si spegne subito poi in note dolcissime. Il Boiardo è come un uomo giovane eternamente, anzi fanciullo, che si lascia vincere e trasportare dal focoso sentimento, se ne compiace lui stesso: e il suo desiderio di grandezza s'appaga compiutamente solo quando egli contemplandolo s'effonde in note di trepida speranza, o quando, persuaso ch'esso è a lui irraggiungibile, si perde in una lieve e passeggiera malinconia, o s'acqueta in un dolce rimpianto dell'età passata:

> Ed io cantando torno alla memoria
> De le prodezze dei tempi passati.

Qui il suo animo è chiaramente spiegato; il fantasticato desiderio prende forma posata e lieve: gioia e malinconia venano appena il suono della voce.

Ma tutte le ottave partono da un'uguale ispirazione nel Boiardo, e quelle più famose (l'episodio della morte d'Agricane ad esempio) hanno la stessa forma delle meno note; non v'è parte migliore e peggiore, ma è un fluire continuo ed eguale di uno stesso canto.

Se si rilegge l'*Innamorato*, in qualunque punto di esso si ritrovano moltissimi tratti che non erano passati inosservati prima (come suole accadere nel leggere i grandi poeti) ma che s'eran cancellati subito dalla memoria: e v'è in essi una ricchezza straordinaria di germi, di temi, d'elementi psicologici e narrativi. Sono spunti idillici, comici, affettuosi, soffusi di letizia e talvolta d'amarezza; sono note vivacissime, spigliate; in ogni ottava, in ogni episodio, ve ne sono, tutto il poema ne è pieno.

La foga che spinge il racconto par che non dia il tempo ad ogni atto di mostrarsi compiutamente cosicchè si pensa di vedere in ognuno chissà qual feracità di motivi artistici: e si dice (e lo disse anche il Foscolo) che il Boiardo è felicissimo a crear caratteri tanto che i suoi sono passati poi nell'Ariosto.

Ora non è il luogo di mostrare qual'è il divario tra le persone del *Furioso* e gli schizzi dell'*Innamorato*; ma si può intendere facilmente come quell'osservazione superficiale ma calzante e limpida, proprio spontanea (qualcosa di simile si ritrova spesso anche tra le genti del popolo) possa far apparire creati dei caratteri quando ha appena tratteggiato dei vivaci abbozzi. Essi, si è osservato, non consistono con un'interna ossatura morale e si dislocano alcuna volta burattinescamente dall'uno all'altro stato d'animo: ma non è questo un difetto. Avverte il Boiardo stesso quanto sia «babbione» in alcune occasioni il suo Orlando; ma è tale in alcune occasioni soltanto, spessissimo lo presenta fiero, prode, intelligente. Non si deve guardare nelle persone dell'*Innamorato* al graduarsi o allo svolgersi dei sentimenti, o a complicati rapporti psicologici. Le osservazioni nascono istantaneamente con quella vivezza ingenua d'impressione che è il vero pregio dell'arte; egli colloca le sue note entro quel quadro di sentimenti che la tradizione ha dato a ciascun eroe; se innova in alcune parti, i nuovi sentimenti vivono volta a volta accanto agli altri, e in ogni momento quel sentimento che dipinge è vivo. Così in molti episodi quando non è vasta la serie dei sentimenti accennati, il carattere acquista di per sè più consistenza. Astolfo ad esempio o Brunello hanno un essere proprio perchè sono soltanto tipi comici; e per gli altri cavalieri si ponga mente che si pensa inconsciamente a punti determinati del poema, a qualche fatto speciale che più ha colpito, quando si vuole conferir loro una decisa personalità. Brunello che ruba ad Agramante è una figura viva, ma vive anch'egli in quelle particolari frasi fra comiche e fantastiche come questa:

> Per ispregiar la gente cristiana
> Ruberò al papa il suon della campana;

Brunello vive in quell'atto in cui si meraviglia di veder quanto oro e argento da rubare v'è nella tenda d'Agramante o quando fugge davanti a Marfisa e toglie i viveri per la strada ai tavernieri che poi — dietro gli altri con orci e con pignatte —: vive in quelle argute situazioni in cui lo coglie il poeta.

* * *

Ciò che s'è detto spiega come lo spunto poetico momentaneo si concilii, anzi sia in una inseparabile unità con la corsa veloce e non mai

stanca di episodi, e come rimanendo attenti all'ultimo si dimentichino tutti gli altri. S'intende come ordire trame a nuovi canti, e cioè creare nuovi motivi in cui brillino le piccole incisioni dei suoi versi sia il maggior desiderio del Boiardo. Così io credo che l'azione dell'*Innamorato* non sarebbe mai stata compiuta se anche egli avesse avuto tutto l'agio; e se fosse vissuto novant'anni il gentil conte si sarebbe perso lungo rive fiorite e in palazzi fra ninfe incanti e battaglie strane e terribili, stendendo la narrazione indefinitamente senza farla mai giungere ad una conclusione. Non si cerchi una linea artistica nel disegno del poema: il Boiardo immaginava prima di creare, il suo desiderio di grandezza si soddisfaceva nelle grandiose azioni; poi il piano a larghi tratti certamente segnato si sperdeva in tante piccole azioni, in gemmati episodi che danno con la loro arguzia con la dolcezza e la festività continua anche nell'irruente battagliare, la misura vera del suo genio poetico. Si sa com'egli volesse cercare alle volte rime più forbite e ricadesse poi sempre nei piccoli accenni cui l'animo suo era adatto. Egli era incapace alla meticolosa disposizione d'episodi cara all'Ariosto. Nelle battaglie rumorose la trama serpeggia, nei tanti episodi idillici si frastaglia, la visione generale si scioglie sempre. Rimane delle varie scene il perpetuo rinnovarsi, il risonare di gran colpi, il muoversi di eserciti smisurati, l'inseguirsi continuo. E in questo gioco fiorito dell'immaginazione quante scorie ancora! Quante ottave bene incominciate che si spezzano in crudi realismi, volgarità, asprezze repentine! L'immaginazione fa scontare al poeta il suo imperio; l'incalzare incessante, se rende più sciolto nel dire il Boiardo dell'Ariosto lo rende anche più superficiale. L'Ariosto è fluidissimo, scorrente, anche se a primo aspetto sembri contorto. Le ottave spezzate del Boiardo in cui tutti i versi cadono a uno a uno costituendo un insieme solo per la forza della rima sono a lui una necessità. Nei versi spezzati si può solo contenere quella serie di motti incalzanti in cui è tutta la forza dalla sua poesia.

Rileggendo il gran tentativo si amano dunque ritrovare arguzie brillanti, situazioni illuminate da lampi di gioiosa vitalità: tutto schizzato, abbozzato. Sono germi, completi in sè, non è una completa natura: chè vi manca una profonda vita che dia l'intero aspetto di una sentita realtà. Sono episodi effimeri di una gran scena che piace per il suo scorrer continuo.

Nella memoria non rimane di tutto il poema che un sentimento vago di dolcezza, che un risonare di voci confuse e pur grate; ma la parca malinconia che riempie l'ultima ottava (come di un fanciullo sperduto che si guardi attorno con gli occhi umidi e un nodo alla gola) non è tutto il risultato di quello sforzo proseguito sì lungamente. Tutto il poema è un invito, un incitamento a proseguir l'opera; par che il Boiardo tenda l'indice innanzi e voglia segnare ad altri la via ed aiutarlo. Se la guerra di Carlo VIII spezza la sua ottava, la fine dell'*Innamorato* è solo nella morte del Boiardo. Quell'ultima interruzione è accorata e definitiva solo per questo. E non termina anch'essa con l'augurio di poter proseguire!

GIORGIO DE-BLASI.

Papini artista

II

Artista su misura

Artista, più che filosofo, il Papini si era sempre creduto. Ma davvero se ne convinse tardi, nonostante le sue dichiarazioni. Il primo *stock* novellistico è troppo connesso allo *stock* pseudo-filosofico perchè di arte si possa veramente parlare. Riferendosi a queste sue cose egli scrive che « sono, in tutto, sessanta novelle o fantasie o sfoghi o capricci o divertimenti — ineguali come fondo o valore ma che a me piace considerare come una filza unica di « *memorie indirette* » sulle cangianze del mio spirito nei dieci anni decisivi della seconda formazione ». (*Parole e sangue*, VIII). Veramente le « cangianze » del *Tragico quotidiano*, del *Pilota*, di *Parole e sangue* e — peggio ancora — di *Buffonate*, non sono che illusorii giochi ottici per cui lo stesso motivo che indicammo nei libri esaminati è ripresentato come diverso e nuovo.

Gli scritti del Tragico quotidiano e del *Pilota cieco* furono composti, scrive sempre il Papini, « fra il 1904 e il 1906, cioè nei tempi più felici e agitati del *Leonardo*, quando stavo ansiosamente interrogando me stesso e i problemi del pensiero e i misteri delle cose. Esso risente per ciò dell'accanito annaspamento di quei giorni... » (pp. VI-VII). E dice giusto: *annaspamento*. Giacchè in essi la posizione dello scrittore è falsa: egli non guarda sè stesso o le cose col proposito e il desiderio di vedersi e vederle come sono, illuminandole d'un raggio del suo spirito ansioso di bellezza, ma — sempre agitato da due stimoli malefici: l'istinto polemico e l'ossessione del nuovo, e, purchè nuovo, anche mostruoso — proiettandole col preconcetto di deformarsi e deformarle, sacrificando ai due idoli della sua più bassa natura le possibilità poetiche e filosofiche di quella migliore che potrebbe sorgere da una diversa posizione mentale e lirica. Perciò il *Tragico quotidiano* e il *Pilota cieco*, anche nella nuova edizione riveduta o rimpastata, non riescono che a creare dei paradossi piuttosto banali, certamente tutti dosati a una misura, senza neppure illuminazioni improvvise, senza consistenza nè dialettica nè, ciò che è peggio, poetica. Pare, in fondo, che lo scrittore sia uncinato da un suo dolore — l'impossibilità dell'assoluto —, ma questo elemento, che potrebbe dar vita a una creazione poetica, è sacrificato ai falsi idoli; ed è raro che il cuore vinca la volontà (v. *Perchè vuoi amarmi?*), giacchè anche allora il polemista battuto insiste a metter fuori le punte della sua brutta faccia. E poi non sono che prose scolorite, eguali, monotone, anche a trascurar « l'enfasi lirica » che nota lo stesso Papini, che, naturalmente, se è enfasi non è lirica, ma retorica del peggior cònio tenuta su i trampoli d'una letteratura da gazzettieri, in cui non c'è ombra del buon Papini. Sicchè, in tutti questi libri di novelle l'oppressione di chi filosofeggia per partito preso, e di chi polemizza per necessità di natura, uccide l'artista: o meglio, non l'uccide perchè ancora non c'è, ma ne disperde anche l'ombra. Una pagina, o, tutt'al più, un capitolo, bastano per tutti i libri che li ricucinano più o meno male. L'apparente, superficiale novità, non deriva che dalle più recenti letture esotiche dello scrittore: letture franco-russe, troppo note perchè si stia qui a ridirle, che si sformano in un cervello che vuol trarre idee e situazioni modellandosi grottescamente su gli altri. Psicologie false, fantasticherie senza luce, brandelli logori: ecco il finto mondo delle « cangianze » papiniane. E, in tutte queste pagine, pesa orribilmente una falsa eloquenza, presa a prestito dal D'Annunzio, ma che è anche il male di tutta una generazione e, forse, di tutta l'Italia di questo primo quarto di secolo. La bocca gonfia si sostituisce al vuoto del cervello e del cuore.

Tuttavia, se questo è il giudizio meditato della prima produzione artistica del Papini, che, a mano a mano che ce ne scostiamo e usciamo dal clima artificioso creatole attorno, difficilmente potrà essere rettificato, bisogna rilevare che un attivo lo presenta, ed è la versatilità di un ingegno, che, svolazzando e sghignazzando, riesce qualche volta a tratteggiarvi con una immagine, un paradosso o un colpo d'acquerello. Si tratta, veramente, di riposi saltuari nella eguaglianza di una prosa polemica tribunizia, che si mantiene inesorabilmente in una sola nota del registro vocale perchè quello interiore non ne ha che una; ma fanno presentire l'artista che non si trova e non riesce a uscire dai cordami di falsi tiranni della sua fantasia. Questi dieci anni di esperienza lo riportano alfine a una relativa meditazione, a un esame di coscienza, e il Papini dà il meglio di sè. Noto che l'*Uomo finito* in cui è descritto il dramma interiore di un cerebrale, è stato anche troppo esaltato: i critici che amarono il primo Papini lo designarono come il suo capolavoro; quelli che amano il secondo, vi trovarono i germi dell'autore della *Storia di Cristo*: io non mi associo nè agli uni nè agli altri; giacchè in questo libro c'è tutto il buono e tutto il brutto dell'autore. Il quale ha costantemente tenuto a dichiararsi un uomo e uno scrittore « sincero », mentre — sin qui almeno — è stato sempre falso, anche senza avvedersene; intendendo che nessuna « sincerità » può interessare il critico di un artista, se non sia una autentica « sincerità » artistica. Ma il Papini non è neppure sincero nell'altro senso, cioè di colui che crede veramente in quanto scrive, perchè, trovato un tipo di scrittura, che, per condizioni contingenti, è piaciuto ai frettolosi, ha ricopiato inesorabilmente sè stesso. Manierato più di così egli non poteva essere. Nell'*Uomo finito*, però, costretto a un *redde rationem* da chi lo diceva « finito » per davvero, si concentra meglio, ripensa sè stesso, e dove riesce a vincere l'ossessione polemica, trova voci pure di artista schietto; precipita però nel manierato ogni volta che la polemica ben nota lo riafferra. Questo libro per ciò si sdoppia: vigoroso, ricco di colori e pieno di umanità nella prima parte, in cui l'autore ripensa al suo umile passato di uomo povero, dissetato soltanto dalla purezza divina della sua terra di Toscana, e da un cesto di libri logori trovati in un ripostiglio; fiacco, stinto, manierato quando il finto miraggio del « superuomo » lo riavviluppa in un giro frenetico di parole senza senso. Leggetelo attentamente: resterete, qua e là pensosi, spesso commossi nei capitoli in cui rifà la prima adolescenza, e vi accorgerete che la sua tavolozza ogni qualvolta egli s'immerge nella contemplazione della natura o del sè stesso autentico — onesto senza vigliaccheria e ansioso costruttore d'una vita migliore senza idoli superumani — acquista nuovi toni armoniosi. Anche il taglio della sua prosa fa spesso pensare all'accetta. Più avanti invece ripiomba negli schemi usuali. Tuttavia questa prima tappa è anche un sollievo per il lettore paziente.

Se non che, oltre al suo istinto polemico, il Papini ha sempre avuto per cattivo genio certi suoi critici amici, e, invece di elevarsi su le ali dell'arte, abbandonandosi all'ispirazione, subito dopo, spinto dal battimani, si mette *a fare dell'arte!* « Vogliono che sia soltanto poeta. E allora ecco un po' di poesia ». (*Cento pagine di poesia*, 7). E cava i libri dell'*arte pura!* I quali son tre: *Cento pagine*, *Opera prima* e *Giorni di festa*, cui, ora, si è aggiunto *Pane e vino*. Ma vedete che razza di polemista egli è, che, in fondo all'*Opera prima*, sente il bisogno di allegare alle venti poesie « Venti ragioni in prosa », dove il lettore si trova a tu per tu col poeta in bigoncia, che gli dice con un obbligato crescendo: « Ho potuto dare come « opera prima » una poesia che non è, mi sembra, fatta di spremiture e di rimessiticci d'altre poesie. Credo, insomma, di aver fatto poesia che non somiglia troppo a quella che c'era ». Questo è l'uomo: fa della poesia così e così, per partito preso: e, secondo il suo programma, della poesia nuova. « Per me la novità consiste nel portarci una sensibilità (e cerebralità e moralità) nuova; e nel rinnovare il vocabolario perchè di parole (e non di segni tipografici) la poesia è fatta ». E come se fosse stato scuro, chiarisce anche meglio il suo metodo: « Arte è, necessariamente, artificio — cioè convenzione e fabbrica, opera di testa e di volontà ». Onde scrive che la sua poesia, per aderire a questo criterio manca di « logica discorsiva, oratoria, narrativa ch'è la negazione della logica lirica »; è costruita di versi disuguali per darle « più movimento d'insieme », è rimata, perchè la poesia vera « è fatta di musica messa in parole », ma qui di parole nuove, giacchè « l'ideale sarebbe: a poeta nuovo lingua nuova ». E, innamorato della tesi, si profonde ancora in spiegazioni: « In poesia la forma è tutto; ma la forma è, in poesia, parola — dunque: parole nuove, forma nuova, poesia nuova ». E ne formula la ricetta. Per fare della poesia occorrono: « parole molto usate, ma nel loro significato meno usato; — parole usate ma rese, da prefissi e suffissi, quasi irriconoscibili; — parole usate anticamente e ora disusate; — parole tolte alle lingue straniere, ai dialetti, ai gerghi, ai dizionari speciali di classi e arti — di peso o leggermente modificate ». Così « si realizzano insolite armonie di suoni che possono piacere anche indipendentemente dal senso delle parole »; onde l'autore preconizza *lingue personali* da cui dovrà nascere una poesia *tenebrosa e distinta*. S'intende, l'assurdo lo capiva anche lui: « è, spesso, uno sforzo innaturale e volontario — ma non è innaturale (cioè cerebrale) e volontaria tutta l'arte? » In tal modo la poesia veniva ridotta alla *boxe* e alla chimica: ed era un bel passo, specialmente per quelli i quali, in cerca del nuovo, si opponevano alle famose elencazioni scientifiche ed esotiche del D'Annunzio. Ma codesti, si dirà, son ragionamenti di un pezzo di critica balorda, e il Papini può aver fatto poesia anche contro di essi. E bisogna vedere. Rilevo, intanto, che in *Cento pagine* la glacialità dell'uomo che *cerca* la poesia, diventa esasperante, e irrigidisce l'autore contro la sua stessa natura. Scopre, invece, in *Giorni di festa* una vena più pura, riaccostandosi alla sua terra di Toscana, non soltanto perchè vi sono « ritrovamenti di giovinezza d'un'anima che s'accorse tardi d'esser giovine », ma perchè — com'egli stesso s'avvede — vi porta, se non molto di frequente, come crede, più spesso una « semplice ingenuità », così insolita in lui, specialmente quando afferma, « invece di volare in un cielo di segni e di simboli, a pitturare cose e persone della campagna ». Confessione preziosa, che può consolidare per bocca dell'autore i giudizi precedenti. Vi è, con tutto l'impressionismo caro al nostro tempo, anche un ritorno, sia pur forzato, all'arte italiana, un immediato accostarsi alla natura, alla nostra gente, e un guardare verso l'alto. E tutti tre questi libri preparano *Pane e vino*. Libro che compone i pochi colori dell'arte papiniana come può meglio. Come in ogni libro dell'autore anche qui, lette alcune liriche, difficilmente si trova più innanzi il nuovo, e certo non si trova la poesia. Ma l'inquieto, torbido disfrenato scrittore, si è disciplinato. Secondo il suo solito, nel *Soliloquio sulla poesia* — dove solo pochi squarci sono della miglior prosa papiniana — dice delle cose dettategli dal suo istinto polemico, teorizzando certe sue credenze d'oggi, e confondendo idee fra loro estranee, con la stessa facilità con cui teorizzò le credenze di ieri. Ma, si sa, tali « pezzi » teorici non interessano la poesia, per quanto influiscano su la poesia del Papini, che ha l'inguaribile male di portare la polemica, il contingente, l'inutile nella contemplazione, nell'eterno. Alcune di queste poesie sono state fortunate. Il ritmo di danza di certe strofe e certe immagini riuscite — che sono tutto il buono di *Pane e vino*, insieme alla fattura più accurata, se non di tutti, di tanti versi — sono apparsi freschi e originali. Le prime quattro poesie: *La sposa*, *Viola*, *Gioconda*, *Regina Silvestre*, benchè si somiglino, e contengano qualche verso che non persuade, piacciono anche a me. Ma un libro di versi non si giudica favorevolmente per pochi tocchi e poche strofe; dev'essere, invece, guardato nell'opera complessiva del poeta, per risaltare meglio pregi e difetti. Sotto questo sguardo, *Pane e vino* presenta due opposte facce: di debolezza e d'inferiorità rispetto a *Opera prima*, e di perfezionamento formale di fronte alla stessa. In quelle sue prime poesie — escluso, come abbiamo fatto, il sermone raziocinante, e tutto quanto si ricalca volutamente su la tesi — il Papini, con impetuosità dolorosa, fatta più viva e fresca da un tematico sapor di selvaggio, ha scritto alcune belle strofe, esprimenti, nella stessa larva di oscurità che le avvolge, il fondo oscuro del suo spirito irrequieto. E in esse vi erano già, più agresti e profumati, quasi presi da una pianta che si prepara alla fioritura, i boccioli d'una poesia, scompleta, sì, come tutte le cose del Papini, ma che lasciava pensosi.

Ma non si può non affermare che, come l'*Uomo finito* è la prima voce d'un artista sperduto rispetto alle opere precedenti, anche *Pane e vino* è il primo libro di versi in cui il Papini meglio si ascolta; pare anzi necessario a questo scrittore un lungo periodo di dure esperienze perchè, alta o modesta, trovi la voce della sua coscienza artistica. E non altrimenti gli è accaduto nella sua opera di critico. Per molti anni si è foggiata un'anima di stroncatore, e anche quando la voce del suo cuore lo piegava a esser soltanto un critico onesto e sereno, ha voluto urlare. Ripetendo ancora che le classificazioni sono soltanto esplicative, possiamo dire che anche il terzo gruppo dei libri del Papini presenta i caratteri dei due primi. I 24 *cervelli*, le *Stroncature*, le *Testimonianze*, ecc., preparano insieme colle altre opere, la *Storia di Cristo*, che unifica come meglio può il lungo sforzo del critico e dell'artista, e gli concede un'altra ora di riposo. Si capisce: è un riposo come i precedenti, chè il cattivo genio gli fa scrivere con Giuliotti la sua cosa più brutta: *Il Dizionario dell'Omo salvatico*.

Filosofo si è visto che non è, nè poteva essere; ma egli credette sempre di possedere il genio del critico. E critico si rivelò in molte occasioni. Sfrondate i volumi sopra indicati di molto volontarie stroncature, alcune delle quali sono però veri e propri atti di giustizia e rivolte d'uno spirito insofferente contro fame imposte dall'imbecillità e dalle cricche, e resteranno tante pagine limpide, schiette, che si accostano a pensieri e passioni altrui con virtuose intuizioni d'un poeta in sordina e d'un filosofo mancato, che ha la nostalgia delle costruzioni filosofiche. Specialmente in *Ventiquattro cervelli* alcune pagine sembrano incise. La stessa ripetizione, ritemprata in un cervello inquieto, di certi pensieri, sa di scoltura. Scadenti sono gli altri volumi, *Stroncature* e *Testimonianze*, dove la polemica beceraia prende la mano al critico, che, si muove anche ora fra due poli opposti: la rimeditazione di sè stesso e la sfuriata del ciarlatano insultatore; onde scrive, nella meditazione, la *Storia di Cristo*, nella fobia, il *Dizionario dell'Omo salvatico*, giacchè non può vivere — o sin qui non ha saputo vivere — diversamente.

Dire, semplicemente e onestamente, che cos'è la *Storia di Cristo* dopo le polemiche interessate dei campi avversi, se è difficile, può in compenso essere un atto di giustizia. Uno scrittore cattolico di meriti ben noti come l'Olgiati, commosso dalla « conversione », definì la *Storia* lo « squillo trionfale », e — guarda dove va a ficcarsi la passione! — trovò modo di lanciare ai due *Salvatici* « un applauso ed un bacio » nientemeno che per il *Dizionario* suddetto. Al contrario gli avversarii — cioè gli ex-amici del Papini — montarono in bestia, e rimpiansero l'*Uomo finito*, non trovando nulla d'interessante nella *Storia di Cristo*. Ma l'interessante c'è. Metto da parte la « conversione », perchè non voglio discuterla, e la ritengo assolutamente sincera. Nè trovo nulla di strano — anzi! — che uno spirito inquieto come quello del Papini, che ha avuto il gusto di imitare Zarathustra, senza sollevare proteste, si fermi commosso dinanzi a Cristo che, ver'igrazia, credo non gli sia inferiore. Prendo quindi la conversione per quella che fermamente mi pare: il ritorno di un uomo a un ideale, che, se fu di Dante, può ben essere di altri più piccoli. Ma purtroppo il Papini è rimasto quello di prima. Il furioso assalitore delle *Stroncature* riversa anche nella *Storia* dell'amore divino il suo temperamento impulsivo e la contamina. D'altronde nella *Storia di Cristo* il Papini risolve il problema centrale della sua anima travagliata, dico meglio, della sua doppia natura di filosofo e di artista in potenza, fra di loro in continua battaglia.

La *Storia di Cristo* non è una « storia », perchè storia non può scriverne un temperamento in cui, come ho detto, manca il senso della concretezza umana, e pel quale è assente la *obiettività* scientifica, che d'altronde non riconosce neppure in teoria. Ma, per contro, è una confessione integrale di Giovanni Papini. Il quale — da filosofo fallito, che ha picchiato a tutti i gabinetti ufficiali e clandestini della filosofia mondiale, e n'è uscito più vuoto e insoddisfatto di com'era entrato —, ha accettato come unica soluzione del problema della vita la soluzione cattolica. Stanchezza, rifugio o vittoria? Si vedrà domani. Ma, evidentemente, più che dei problemi teologici, egli si è interessato del Cristo come eroe dell'umanità, che continua la sua opera redentrice nel fitto degli odii e delle passioni. E lo ha visto come può vederlo un esaltatore dell'« uomo che volle farsi Dio »: cioè ha visto il *proprio Dio*, quello che egli medesimo, specialmente nell'*Uomo finito*, sognò di diventare: il puro, il perfetto, il redentore. E' vero: nell'*Uomo finito* i valori dell'uomo rispetto al Dio cattolico sono rovesciati; ma nel Dio della *Storia di Cristo* non c'è che una immagine del superuomo, rilustrato nelle acque dosate dell'amore. Non posso fare che qualche richiamo, ma uno basta per tutta l'opera, anche ora che è stata corretta e ricorretta. « Gesù — scrive il Papini — va diritto all'*estremo*. Non ammette neanche la possibilità d'uccidere; non vuol pensare che vi sia un uomo capace d'uccidere un fratello. Neppur di ferirlo. Non concepisce nemmeno l'intenzione, la volontà d'ucciderlo. Un attimo solo di rabbia, una sola parola di vituperio, una sola parola d'offesa, equivalgono all'assassinio. Gli spiriti molli e marci grideranno: esagerazione. Perchè non v'è grandezza dove non è passione, cioè esagerazione », (pag. 131). Ecco il vero Papini, ed ecco anche una interpretazione, non teologica, ma personale, sia pure sincera (com'io credo) del Cristo. Il Papini non può veder che la redenzione cristiana è amore, cioè dedizione, abbandono di sè, rinunzia; ma ne risalta il carattere di esagerazione, di rovesciamento, di paradosso. Ed è questa l'interpretazione sostanziale che dà del Sermone della Montagna. « Il più grande Rovesciatore è Gesù. Il supremo Paradossista, il Capovolgitore radicale e senza paura. La sua grandezza sta qui. La sua eterna Novità è Gioventù. Il segreto del gravitare d'ogni gran cuore, presto o tardi, verso il suo Evangelo » (p. 121). Non c'è che dire: novità, gioventù, paradosso (anche con lettera maiuscola) erano gl'ingredienti della salsa papiniana: ora li riconosce in Cristo e dice — nientemeno! — che in ciò sta la

sua «grandezza», non già nella sua sostanza divina, come dicono i teologi, a meno che questi non convengano nel dichiarare che *novità, gioventù* e *paradosso* sono gli elementi costitutivi della divina essenza di Cristo, della divinità stessa. Perciò ne deriva una interpretazione viziata rispetto al soggetto, ma coerente rispetto allo scrittore. Il quale non viene meno al proprio temperamento passionale e polemico neppure dopo una «conversione» più tosto clamorosa, che pertanto ha valore solamente dal punto di vista religioso, per l'uomo ritornato all'«ovile», non per l'uomo rifatto dal cristianesimo. E' avvenuto infinite volte — anzi è normale — che una «conversione» abbia capovolto i criterii non soltanto filosofici, ma estetici, di molti scrittori; ed è recentissimo il caso del Borsi, il quale, passando dal paganesimo al cristianesimo, ha, via via, abbandonato, con i principii, le forme pagane, elevandosi ad una mistica contemplazione, che ha generato uno scrittore *nuovo*, tutto attento nell'analisi sottilissima dell'anima, si che il suo stile si è fatto più acuminato e splendente di una luce che prima gli era sconosciuta. Non così è avvenuto in Papini. Qual'era è rimasto: amante inquieto dell'assoluto e del paradosso, e di tutto ciò che valga a metterlo contro corrente. E' la stessa natura del reclamista, che gli ha impedito di esprimere il sè stesso migliore, che, così, è balenato nella tempesta parolaia e meccanica. Ma, tuttavia, senza nulla aggiungere o modificare dell'autore, la *Storia di Cristo* è una delle sue opere migliori. Viziata anch'essa dalla retorica — che l'autore chiama eloquenza — e dalla polemica inseparabile da qualsiasi atteggiamento dello scrittore, nonostante il piombo letterario che l'appesantisce, ha squarci d'arte pura e di sentimento profondo. Solo bisogna saperli trovare nella massa troppo greve di un'opera fitta di pagine vuote e sonore. Ma sono squarci che se non denotano certo l' «unghiata del genio», come è iperbolicamente detto, additano lo scrittore ancòra vivo, che ha da dire altre cose, ora che, ritornato alla fonte genuina della tradizione nazionale, sembra anche per serenità, meglio disposto a intenderla; purchè non lo rimolesti il demonietto stolto e volgare dell' *Omo salvatico*, che è semplicemente una brutta maschera, che deforma l'uomo e lo scrittore.

Ritrovarsi, del resto, è sempre stato, e resta, il problema centrale per Giovanni Papini, il quale ha invece preferito — o è stato costretto dalla sua impotenza — perdersi in problemi secondari, marginali, fuori strada, onde più difficili e costosi sono riusciti i rapidi momenti di ritrovamento.

E potrei far punto. Ma qui, volendo dare una cifra totalitaria del bilancio fatto, m'ha preso lo scrupolo o il demonietto d'ogni critico di vedere ciò che ne scrissero alcuni suoi «amici» più autorevoli come Prezzolini e Pancrazi. Escludo da qualsiasi considerazione critica certi scritti parziali, frutto di preconcetti elogiastici o agrodolci, molto in uso fra noi, e mi fermo al saggio del Prezzolini. Col quale il mio discorso ha molti punti di contatto (involontari, ma piacevoli, almeno per me) e molti altri di divergenza. Confesso che mi è sembrato assai rimarchevole (ciò che avviene anche in un paio di articoli di Pancrazi) che il Prezzolini, volendo dar risalto a certe qualità artistiche del Papini, si sia dovuto sobbarcare a una discriminazione «biblica» di frasi e di parole dalla quale non so davvero se l'artista ne esca ingrandito o di molto rimpicciolito. Se meriti artistici son quelli indicati dal Prezzolini il Papini non è un artista neppure mediocre. Nè io posso ripetere il giudizio conclusivo, troppo affrettato e non poco incoerente, che il critico fiorentino (pur tanto giudizioso nello sviluppo del suo discorso) ha dato di questo tipico rappresentante della nostra generazione. In esso c'è un limite superato, che lo rende ingiusto verso il nostro tempo; e bisogna rientrare nei termini dell'equità. «Papini — egli scrive — è essenzialmente un artista e i suoi libri vanno valutati col metro dell' arte». E aggiunge: «E' l'artista più significativo della nostra generazione: *supera tutti in virtù e in difetti*». Ora che il Papini sia soltanto un temperamento artistico, e che ogni altro suo atteggiamento è fallace, è dimostrato; ma dimostrato è anche il fallimento di quella parte (che è la maggiore) dell'opera sua a sfondo pseudo-filosofico. Che sia il più significativo artista della nostra generazione, l'ho già ammesso e discusso sin da principio; ma è falso che «superi tutti in virtù». Io non so come il Prezzolini, dopo la sua minuta analisi dell'arte papiniana, sbricciolata, ridotta a «pezzetti» antologici, abbia potuto superare il limite dell'obiettività verso altri artisti — benchè pochini — della nostra generazione. Il Papini è — o è stato — il tipico rappresentante dell'aspetto forse saliente del nostro tempo, di quell'aspetto, cioè, disordinato, ansioso del nuovo e precipitoso; ma che la sua voce di artista si sollevi su quella di tutti gli altri, è un abbaglio, cui indirettamente credo di aver già risposto. E' vero, invece, che il suo nome è salito in gran fama più del nome di altri artisti; ma il merito è nei «difetti» non nei pregi dell'opera sua: cioè nell'assalto polemico e nelle circostanze storiche in cui è avvenuto. E' vero altresì che tutti i difetti del nostro tempo, i peggiori certamente, si riflettono nell'opera papiniana, deturpandola e impoverendola. In questo senso la figura del Papini assume un carattere storico di maggior risalto, giacchè sta al centro della crisi della nostra inquieta generazione, in cerca d'una via o d'una fede; beninteso, però, che non la riassume tutt'intera, avendo essa molteplici aspetti ed essendo più grandi i suoi valori artistici. E ciò per nostra fortuna, ma non per merito del Papini.

VITO G. GALATI.

La giostra dei pugni

Opinione di un uomo semplice

Il semplice — Leggo il *Times literary* e l'*Athenaeum*, leggo *Commerce* e la *Nouvelle Revue Française*, e qui e in tant'altre riviste straniere di letteratura viva e modernissima, fino ai fogli settimanali tipo *Nouvelles littéraires*, una caratteristica mi colpisce, un fatto m'impressiona: la continua cura e l'assiduo studio con cui si illustrano i classici più remoti e men noti, e si rivalutano epoche e scrittori alla luce di concetti nuovi, e sottilmente si ricercano sprazzi d'arte e di gusto conformi alla nuova coscienza artistica anche là dove la critica togata aveva tradizionalmente negata l'esistenza di pregi positivi. La ultima novità francese al riguardo è la scoperta di Maurce Scève, fin qui appena nominato come rappresentante della scuola lionese emula della Pléiade, il quale è veramente un grande poeta. Ma quanti Scève non ci sono da scoprire nella letteratura italiana! E perchè non si scoprono, nè si leggono? Perchè non si tenta di rifare, agli occhi di tutti, il giudizio corrente, ad esempio sul Marino? L'esempio altrui si lascierebbe pur seguire senza fatica.

Il savio. — Voi partite, mio caro dall'ignoranza di due cose fondamentali. La prima, che noi abbiamo, dal padre Tiraboschi in poi, così ben catalogato e frugato e spolverato la nostra sterminata letteratura, che non ci resta nulla da scoprire, nulla da sapere di nuovo in proposito, che abbia qualche reale importanza letteraria. Non c'è pericolo che per noi salti fuori un nuovo *Microcosme* di un nuovo Scève da scoprire, e che un ministro della P. I. telegrafi, come l'on. Herriot, a Londra per acquistare una rarissima copia di rarissimo ignoto grande poema. L'*Enciclopedia Treccani* e il *Dizionario biografico degli italiani* codificheranno quanto prima questa sicura onniscienza. E lo spirito predominante nella nostra letteratura, classico fino alla Controriforma e preromantico o romantico dopo di essa, ha anche permesso di raggiungere una certa oggettività di misura nei criteri di valutazione. E presto saranno codificati anche questi. In secondo luogo, se non vi dispiace, dovete riconoscere che gli scrittori italiani stanno, su quei classici, erigendo un edificio nuovo: e mentre li studiano e se li assimilano per proprio ed altrui vantaggio in succo e sangue, non si può pretendere che, poveretti, trovino ancora il tempo di informarne minutamente gli altri, quando di tempo hanno a mala pena il bastante per i loro lavori. O non sapete che le opere d'arte costan fatica? e che si tratta in questo caso di fabbricare, non solo opere d'arte, ma un'epoca?

Il semplice. — Beato voi che sietetanto bene informato delle epoche ancora da nascere! Io per me non ne vedo che una: quella in cui son nato e vivo. Che sia un'epoca, non c'è dubbio; quale sia, resta poi da discutere. Ma rispetto a quel che vi dicevo, c'è un modo molto spiccio di risolvere il problema. Così spiccio, che proprio mi vergogno a proporvelo, perchè vi faccio il torto di supporre che non ci abbiate pensato. Quando c'è un punto di vista nuovo, ne vengon sempre fuori dei nuovi giudizi: perchè non c'è altra maniera di esprimere un punto di vista che meditare e snocciolare giudizi. Ora, se i giudizi non ci sono, vi pare che si possa giurare sull'esistenza del punto di vista? Io, per me, non giurerei. E lo stesso dirò delle ricerche e delle scoperte: perchè proprio allora si ricerca e si scopre quando un pensiero palpita in noi così forte e così diverso dai soliti che speriamo di trovare qualche cosa che gli corrisponda nella realtà e nella storia e che gli dia per rifesso maggior valore; quasi una prova e un esperimento. Non abbiamo giudizi, non ricerche, non scoperte: dunque... non abbiamo il pensiero nè l'epoca. Mi direte che sono uno stolto, che non ho occhi per vedere. Chi vivrà, vedrà: e, specie in letteratura se ne vedono spesso di belle.

Altra opinione del semplice

— Come fare a cavarmela, con queste idee che ho per la testa, quando un amico letterato o poeta mi si pianta davanti con un suo pezzo, e proprio perchè sa che io faccio il difficile e magari son tale sul serio, ammicca come per dire: «Questa volta non te la scampi; sei proprio davanti a un capolavoro»?

Ecco: io ho escogitato un bel discorsino, di forma assai diplomatica, ma che sostanzialmente corrisponde al mio pensiero: il discorsino si svolge press'a poco così:

«Amico mio, che cosa ci posso fare? Il vostro lavoro è senza dubbio di poesia, perchè è scritto in versi, perchè dice delle cose belle, perchè le dice bene. Avete studiato da quel che si vede, molto e molto; avete pensato a tutto, in fatto di tecnica, e limato fino all'osso. Ma non avete limato che l'osso, perchè nervi e muscoli non c'erano: vi è mancata quella saporosa polpa che solo è veramente «poesia». La colpa non è nostra, fino a un certo punto. O meglio non sarà vostra finchè non pubblicherete queste degne esercitazioni poetiche come un frutto di originalissimo ingegno, come un segno di nuova stà ventura. La colpa è del dio che non vi ha inspirato, della musa che non vi ha amato, del vostro tempo che non vi ha fatto partire da una quota di livello molto alta nei vostri voli. La colpa però è vostra, se non vi accorgerete che questa tal cosa è già in Leopardi, che questo verso pare modellato su stampo foscoliano, e via dicendo. E la colpa è anche vostra se non vi accorgete che io sono terribilmente annoiato di sentir dire dai poeti sempre le stesse cose, sempre negli stessi modi...»

Recitato il mio discorsino tutto in tono mellifluo e uguale, accendo la pipa e sbuffando nuvole di fumo mi sottraggo agli occhi infiammati del mio interlocutore. Il quale, non potendo più saettarmi con lo sguardo, si limita, da persona bene educata, a ringraziarmi della mia franchezza e, per dimostrarmi semplicemente uguale amicizia e franchezza, a dirmi un po' di male del *Baretti* e in particolare di queste proserelle giostranti. Ma come mi darebbe volentieri un pugno, giacchè siamo in giostra, se non sapesse che il liberalismo oggi è di moda (per merito di Curzio Malaparte) solo in letteratura, — e che pertanto io sarei capace di rendergliene molti e molti.

Terza opinione

— Tuttavia, un giorno o l'altro, non è escluso che il *Baretti* si facci in versi, *réclame* compresa. Perchè bisogna pure che abbia la sua bella e buona vaccinazione ,il nostro piccino.

In tal caso propongo all'amico Zanetti di cedere provvisoriamente la direzione a Nicola Moscardelli o a Giuseppe Ungaretti, notoriamente fautori del verso breve. Così il numero sarà riempito e pronto più presto.

Invito a meditare

Spogliandomi ora della gabbana dell'uomo semplice, e indossando il *pijama* del sapiente, vi dirò che ho molto meditato su questo pensiero offertomi dalla *Fiera letteraria* del 27 marzo. E se ci ho meditato sopra ho trovato nella «Cambusa», da tre mesi, un pensiero meditativo degno di meditazione: quando invece il «lunario di belle lettere» era così delizioso che proprio non so perchè labbiano soppresso

Il pensiero è di Alessandro Manzoni, nei *Promessi Sposi*. E devo ringraziare veramente la *Fiera* di avermelo richiamato alla mente. Sarà lecito trascriverlo?

«*Credete voi che tutti quei milioni di martiri avessero naturalmente coraggio? che non facessero naturalmente nessun conto della sua vita? Tanti che cominciavano a guastarla, tanti vecchi avvezzi a rammaricarsi che fosse già vicina a finire, tante donzelle, tante spose tante madri? Tutti hanno avuto coraggio; perchè il coraggio era necessario, ed essi confidavano*».

Ma il risultato delle mie meditazioni.... ve lo dirò un'altra volta.

Abolizione del latino

Il grande e non abbastanza autocelebrato Luigi Carnovale ,onore e vanto dell'industria italiana in Chicago, ma insieme formidabile intronatore delle altrui orecchie mediante ognor nuovi vangeli politici, — ha diffuso in elegante edizione un libro su *L'abolizione della neutralità*. Ora si ammiri l'elegante traduzione che egli dà, a pag. 15, di un passo latino del *suo* Campanella (*suo*, perchè anche Luigi Carnovale è di Stilo in Calabria, e a sue spese è stato eretto l'anno scorso un monumento al filosofo stilese). Il lettore è pregato di confrontare testo e traduzione parola per parola.

O pietas ,o prisca fides, o candida corda,
O pietà, o prisca fede, o candidi cuori,
Lugentum ignoratumque atri abiere colores
Gli atri e funesti colori dell'ignoranza sono spariti;
Exulet impietas, fraudes, mendacia, lites.
Sono sparite l'empietà, la frode, la menzogna, le guerre.
Nec timeant agnive lupum, aut armenta leonem;
Non più l'agnello temerà il lupo, nè gli armenti il leone;
Inque bonum populi discent regnare tyranni;
I popoli insegneranno ai tiranni di ben governare;
Ocia cessarunt et cessavere labores,
L'ozio cesserà, cesseranno le lotte per l'esistenza,
Nam labor est iocus, in multos partitus amice.
E il lavoro non sarà che un giuoco diviso tra buoni amici.

Come si vede, il bravo Carnovale traduce dal latino quasi fosse esperanto. Lo studio del latino, dopo saggi così ingegnosi, si può pure sopprimere E mi viene in mente un altro ricco signore italo-americano, che mi mandò anni sono un ricco volumetto di liriche argentine, la prima delle quali s'iniziava così:

Leviam le zampe
da queste pampe!
Patapin, patapon...

UNO DEI VERRI.

Le Edizioni del Baretti

Opere edite ed inedite di PIERO GOBETTI

Sono usciti:

I — RISORGIMENTO SENZA EROI. Lire 18.

II - PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO Lire 12.

Di imminente pubblicazione:

OPERA CRITICA
in 2 volumi

Parte Prima: ARTE, RELIGIONE, FILOSOFIA.

Parte Seconda: TEATRO, LETTERATURA e STORIA.

I Novecentisti

Nessun movimento, dalla guerra in poi, ha suscitato tante discussioni, ironie, esaltazioni, speranze e dichiarazioni di fallimento quante ne ha suscitate il «900». Per la prima volta nella storia editoriale italiana si è veduto l'editore andare contro la rivista stampata da lui stesso, e molte altre assurdità che formeranno la delizia degli spulciatori di curiosità. A parte ogni altra considerazione, l'Italia aveva bisogno di un movimento come questo che ormai si chiama comunemente «novecentista». Si pensi quale era la situazione dello scrittore italiano ondeggiante fra la letteratura degli editori all'americana e quella riservata dei neoclassici e dei tradizionalisti i quali polemizzano volentieri ma fanno il possibile per non compromettersi con qualche cosa che basti a definirli del tutto. Si capisce che lavorare vuol dire un poco limitarsi lentamente e definirsi e morire; ma solo a questo patto prospera un'arte e una letteratura. Si pensi inoltre alla prudenza dei nostri critici, tutti ferratissimi nel disquisire di fenomeni letterarii catalogati, tutti avvolti di nuvole quando si tratti di definire qualche cosa di nuovo e di diverso, o semplicemente qualche nuova leva letteraria. Il meglio che sappiano fare è di aspettarne la morte per cui, profittando della generale commozione, non si sa se facciano sul serio o per buona educazione. «900» ama invece compromettersi: ha messo nella giusta luce alcuni autori, e mentre tutti lamentano la scarsità dei nuovi scrittori ne ha rivelati alcuni, ed altri ancora ne rivelerà non senza sentirsi dire all'estero che la nuovissima letteratura italiana offre prospettive insospettate e autori degni di comparire nel grande movimento della letteratura europea.

OPERE PRINCIPALI

Massimo Bontempelli: La vita operosa L. 9,—
— La vita intensa » 9,—
— Viaggi e scoperte » 9,—
— Eva ultima (romanzo) » 8,50
— La donna dei miei sogni (nov.) » 10,—
Corrado Alvaro: L'uomo nel labirinto (romanzo) » 9,—
— Boccadoro (in corso di stampa)
Antonio Aniante: Sara Lilas (romanzo) » 10,—
Bruno Barrili: Il sorcio nel violino » 10,—
Pietro Solari: Piccioncina » 8,—
Cesare Giardini: La realtà dei burattini » 9,—
Curzio Malaparte: Avventure di un capitano di sventura (in corso di stampa)
Achille Campanile: L'inventore del Cavallo (in corso di stampa)
Orio Vergani: Fantocci del carosello (in corso di stampa)
— Soste del capogiro (id.)
«900»: 1.er cahier: Automne 1926 » 10,—
— 2.d cahier: Hiver 1926-27 » 10,—
— 3.e cahier: Printemps 1927 (imminente)
Abbonamenti a quattro quaderni, edizione numerata e rilegata alla bodoniana: L. 35.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale Pinerolo 1927